



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Macierzyństwo upublicznione, czyli dialog o dziecku w dramacie współczesnym

Author: Beata Popczyk-Szczęśna

Citation style: Popczyk-Szczęśna Beata. (2015). Macierzyństwo upublicznione, czyli dialog o dziecku w dramacie współczesnym. W: E. Wąchocka (red.), "Intymne - prywatne - publiczne" (S. 105-130). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Popczyk-Szczęsna

Macierzyństwo upublicznione, czyli dialogi o dziecku w dramacie współczesnym

Nie trzeba przekonywać, że macierzyństwo — jako przedmiot badań naukowych i temat popularnych poradników życia codziennego — jest jednym z istotnych, łatwo rozpoznawalnych, składników współczesnego dyskursu publicznego. Pojawia się w wielu jego obszarach, w różnych ujęciach światopoglądowych, które w sposób bardzo niejednorodny wypełniają przestrzeń mentalną naszego współbywania społecznego. Macierzyństwo, postrzegane w aspekcie instynktownym, jako zachowanie naturalne przynależne kobiecie, pozostaje na przykład ważną kwestią rozważań podejmowanych w ramach chrześcijańskiego światopoglądu religijnego¹. Traktowane jako rola społeczna, bywa przedmiotem badań socjologicznych i psychologicznych², a także szeroko zakrojonych debat medialnych, o zróżnicowanym nieraz poziomie merytorycznym i emocjonalnym. Ujmowane jako stereotyp, schemat wyobrażeniowy, traktowane jest z kolei jako punkt wyjścia wielu rozstrzygnięć kulturoznawczych, w których dominuje tendencja rewizyjna względem przekonań o naturalnych uwarunkowaniach postawy macierzyńskiej i mitu „dobrej matki”³. Wreszcie — macierzyństwo, jako

¹ Zob. *Macierzyństwo*. Red. J. AUGUSTYN SJ. Kraków 1998.

² Zob. B. BUDROWSKA: *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*. Wrocław 2000; A. MACIARZ: *Macierzyństwo w kontekście zmian społecznych*. Warszawa 2004.

³ Zob. na przykład M. SZPAKOWSKA: *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*. Warszawa 2003, s. 97—107, 222—235; A. CHAŁUPNIK:

ważna sfera życia w społeczeństwie konsumpcyjnym, funkcjonuje (i prezentowane bywa) w kategoriach dobrej marki, która napędza mechanizm kupna-sprzedaży, oferując przyszłym i aktualnym młodym mamom liczne towary czy usługi, rzekomo niezbędne do osiągnięcia satysfakcjonującego poczucia spełnienia się w życiowej roli.

Nie trzeba przekonywać również, że zmienia się i zdecydowanie rozszerza obszar, a także kierunek refleksji o macierzyństwie, co warunkowane jest znacznymi przekształceniami w obrębie standardów życia rodzinnego/prywatnego w społeczeństwie późnej nowoczesności, w tym — kwestionowaniem niezmiennego, ideologicznie ukształtowanego w naszym kręgu kulturowym wzorca zachowań kobiety matki. Znaczącą rolę w przemianie spojrzenia na problem macierzyństwa odegrał oczywiście ruch emancypacyjny kobiet, który powstał z głębokiego sprzeciwu wobec podporządkowania przedstawicielek „słabszej płci” mężczyznom. Kolejne fale feminizmu wykazały opresyjny charakter patriarchalnego modelu świata, domagając się praw kobiety do samostanowienia o sobie i wskazując konieczność uznania jej człowieczeństwa, niezależnie od tego, „czy jest związana z mężczyzną, czy nie, czy jest matką, czy nie”⁴. W publikacjach powstałych na gruncie ideologii feministycznej dominują zatem głosy autorek, które łączą w swych wypowiedziach rzeczowy opis mechanizmów upodrzędzenia kobiety w społeczeństwie patriarchalnym z subiektywnym tonem sprawozdania z własnych, osobistych doświadczeń. Towarzyszy temu przekonanie, że „prywatne” jest „polityczne”, bo — zdaniem feministek — demaskacja nierówności, tkwiącej w rzekomo naturalnych podziałach w sferze praw obywatelskich mężczyzn i kobiet oraz w sferze ich tak zwanych obowiązków życiowych, pokazuje stronnictwo wymiar porządku publicznego sterowanego interesami męskiej części świata. Dlatego też podkreśla się coraz częściej, nie tylko w dyskursach feministycznych, „konieczność, by to kobiety, niezależnie od tego,

Świadome macierzyństwo: jak skończyć z piekłem kobiet. W: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach.* Red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.

⁴ A. RICH: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja.* Przeł. J. MIZIELIŃSKA. Warszawa 2000, s. 18.

kim są, decydowały o sposobie użycia własnych ciał, wybierały, czy posiadać dzieci, czy nie, czy być seksualne, czy macierzyńskie”⁵.

Zasugerowany tu pluralizm poglądów w kwestii macierzyństwa znajduje swe pełne odzwierciedlenie w książce Élisabeth Badinter, czyli w najobszerniejszym bodaj opracowaniu na temat historii miłości macierzyńskiej. Badinter dokładnie opisuje różne historyczne i współczesne przykłady relacji matki i dziecka, jednoznacznie kwestionując zarówno „wrodzony» charakter uczucia macierzyńskiego, jak i fakt, że jest ono udziałem wszystkich kobiet”⁶. W pasjonującej refleksji historycznej autorka rejestruje znaczne zmiany w sposobie postrzegania roli matki i wartościowania dziecka, uchylając się jednak zdecydowanie od stanowisk skrajnych. Zgodnie z tendencją do konfrontowania wielu opcji metodologicznych i dyskursów, właściwą humanistycie współczesnej, Badinter nie deprecjonuje *a priori* żadnych ujęć kulturowych i światopoglądowych. Autorka, w jakimś stopniu symptomatycznie, wskazuje wiele perspektyw opisu macierzyństwa, traktując je nie tylko jako określoną kulturowo rolę społeczną, ale przede wszystkim jako uczucie, które wywołuje dziś, jak nigdy dotąd, wiele sprzecznych reakcji i wiele gorących komentarzy opinii publicznej.

Miłość macierzyńska to tylko uczucie. Jak każde uczucie jest niepewna, krucha i niedoskonała. Wbrew przyjętym poglądom, być może nie jest głęboko wpisana w naturę kobiecą. Obserwując postawy macierzyńskie, stwierdzamy, że zainteresowanie dzieckiem i oddanie mu albo się manifestują, albo nie. Czulość jest albo jej nie ma. Różne sposoby wyrażania miłości macierzyńskiej rozciągają się od „więcej” do „mniej”, z uwzględnieniem tego, co nazywa się „nic” albo „prawie nic”⁷.

W podobnie niejednorodnym i wieloaspektowym kształcie przedstawia się współczesny dyskurs publiczny o macierzyństwie w Polsce. Z jednej strony półki księgarskie uginają się pod cięża-

⁵ Ibidem, s. 26.

⁶ É. BADINTER: *Historia miłości macierzyńskiej*. Przeł. K. CHOIŃSKI. Warszawa 1998, s. 8.

⁷ Ibidem, s. 17.

rem popularnych książek i czasopism poświęconych problemom macierzyństwa, telewizja serwuje w wielu kanałach i pasmach emisyjnych liczne programy zawierające porady, jak być — czy też stać się w przyszłości — dobrą matką. Źródłem informacji na ten temat (równie cennych, co banalnych) jest oczywiście Internet, bogaty w portale i serwisy specjalistyczne, przeznaczone właśnie dla spragnionych porad macierzyńskich, nierzadko bezradnych młodych kobiet⁸. Większość tych przestrzeni komunikacyjnych utrwała w świadomości potocznej model zadbanej, dobrze zorganizowanej i gotowej do poświęceń matki, która znakomicie radzi sobie z natłokiem codziennych obowiązków, spełniając się co najmniej w kilku rolach społecznych. Znakomitym przykładem, potwierdzającym ten medialny, daleki od realiów dnia codziennego, obraz kobiety matki, są niektóre aktorki serialowe, które czynią ze swego macierzyństwa fundament wizerunku, zapewniający zainteresowanie publiczności, czyli głównie widzów i czytelników portali plotkarskich⁹.

Z drugiej zaś strony nie brakuje informacji czy przykładów ciemnej strony macierzyństwa — jakby w kontraście do optymistycznej, cukierkowej wizji „idealnej matki”, utrwalanej w głównym nurcie przekazów medialnych. Programy informacyjne i publicystyczne o charakterze interwencyjnym prezentują przykłady złych matek i sadystycznego macierzyństwa. Blogi internetowe pełne są zwierzeń sfrustrowanych, przemęczonych i osamotnionych w swym kobiecym losie matek, dla których opieka nad dzieckiem staje się pasmem udręki, przyczyną permanentnej depresji i źródłem chwil samoponiżenia¹⁰. Na forach społecznościowych toczą się cyklicznie

⁸ Zob. na przykład <http://www.mamazone.pl/> [dostęp: 20.02.2015]; <http://www.edziecko.pl/edziecko/0,0.html> [dostęp: 20.02.2015]; www.mamywsieci.pl — Inna strona macierzyństwa. Portal kujawsko-pomorskich mam [dostęp: 20.02.2015].

⁹ Symptomatyczna jest na przykład aktywność medialna Katarzyny Cichopek, aktorki grającej w serialu *M jak miłość*, która udzieliła różnych wywiadów na temat macierzyństwa i napisała dwie książki: *Sexy Mama. Bo jesteś kobietą* (Wydawnictwo Rodzinne 2010) oraz *Sexy Mama. Jedz, chudnij i ciesz się sobą!* (Wydawnictwo Rodzinne 2011).

¹⁰ Zob. <http://blogimam.pl/> [dostęp: 20.02.2015]; *Macierzyństwo bez lukru. Antologia tekstów matek-blogerek*. Red. D. SMOLEŃ. „Czas Kultury” 2011, nr 4

burzliwe dyskusje na temat skrajnych zachowań matek-zbrodniczek, dyskusje inspirowane oczywiście przypadkami kryminalnymi. Wśród tych nagłaśnianych spraw, w przekazach pełnych kontrastów i schematów poznawczych, siłą rzeczy nikną gdzieś wypowiedzi mniej spektakularne — o zwyczajnym, codziennym życiu kobiet matek, które ani nie zaniedbują swych codziennych obowiązków, łącząc miłość do dziecka z rzetelnym wypełnianiem różnych ról społecznych, ani też nie czynią ze swego macierzyństwa pretekstu do zaistnienia w przestrzeni publicznej dzięki manifestacyjnemu odsłanianiu własnej prywatności.

Problem macierzyństwa jako ważna determinanta życia każdego człowieka, a zarazem istotny składnik naszego myślenia o porządku społecznym, znajduje odzwierciedlenie w teatrze i literaturze dramatycznej. W kilkunastu ostatnich latach powstało wiele utworów poświęconych konfliktom życia rodzinnego, w tym również bardzo osobistej relacji matki i dziecka. Wydaje się zarazem, że współczesna twórczość sceniczna eksponuje zwłaszcza przypadki skrajne; inspiracją dramatów i przedstawień są nierzadko fakty zaczerpnięte z kronik kryminalnych bądź ze statystyk medycznych. Sceny dramatyczne stanowią reprezentację zachowań dalekich od norm społecznych, uwyrażnione zostają traumatyczne przeżycia jednostek, które bądź doświadczyły przemocy ze strony najbliższych osób, bądź uwikłane zostały w taki splot okoliczności, który pozbawia je poczucia bezpieczeństwa i często staje się przyczyną postępującej choroby psychicznej. O tej ciemnej stronie życia prywatnego, ukazywanej we współczesnym teatrze i dramacie, pisano już wielokrotnie i w różnych aspektach poznawczych¹¹. Pomijając

(wydanie specjalne). Warto wspomnieć, że we wrześniu 2014 roku, w Ośrodku Teatralnym Kana w Szczecinie, odbyła się premiera spektaklu *Projekt: Matka*, opartego na internetowych blogach dotyczących macierzyństwa. Autorem scenariusza i reżyserem przedstawienia jest Mateusz Przyłęcki. Zob. http://kana.art.pl/spektakle_biezace_projekt_matka.html [dostęp: 20.02.2015].

¹¹ Zob. na przykład artykuły zgromadzone w antologiach: *Inna scena. Konstelacje rodzinne. Obraz rodziny w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2009; *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*. Red. W. BALUCH. Kraków 2009.

różnice w dyskursach, za pomocą których próbuje się w wielu opracowaniach analizować utwory poświęcone prywatnej i intymnej sferze życia człowieka (od aksjologii chrześcijańskiej poczynając, na stanowiskach genderowych kończąc), zaznaczyć należy, że wszyscy badacze akcentują jednoznacznie — za socjologami współczesności — znaczny stopień ekshibicjonizmu w prezentowaniu scen z życia codziennego. Na fali upublicznienia tego, co kiedyś postrzegano jako najbardziej prywatne, osobiste, publicznie niekomunikowalne, przedmiotem opisu artystycznego są nie tylko tradycyjne konflikty pokoleniowe czy materialne, ale również intymna sfera życia człowieka, łącznie z eksponowaniem tego, co wstydlive, chorobliwe, bolesne bądź naznaczone śmiercią.

W mojej wypowiedzi na temat macierzyństwa skoncentruję się natomiast na przykładach nie tak skrajnych i drastycznych. Nie znaczy to jednak, że pozbawionych napięcia dramaturgicznego i ładunku emocjonalnego, który wzbudzać może bardzo zróżnicowane reakcje odbiorcy, łącznie z wyraźną kontestacją określonego sposobu obrazowania problemu. Spośród wielu przykładów polskich utworów dramatycznych, które poruszają kwestie związane z macierzyństwem, wybrałam do analizy cztery teksty, można rzec: drobiazgi, bo są to pojedyncze sceny bądź krótkie jednoaktówki, w których szczególnej wiwisekcji podlega kwestia narodzin dziecka. Każdy z wybranych przeze mnie dramatów to zbiór kameralnych rozmów, zazwyczaj mężczyzny i kobiety, w których porusza się problem ciąży, co ujawnia zróżnicowane reakcje i postawy osób potencjalnie zaangażowanych w fakt przyszłych narodzin potomka. Można dość dowcipnie napisać, że każdy z wybranych utworów to rodzaj wariacji dramaturgicznej wokół hasła „będę matką”, które znakomicie nadaje się na tytuł poradnika dla kobiety¹². Ciekawe zatem, jak różnorodnie wykorzystali ten motyw poszczególni autorzy, reprezentujący nie tylko różne pokolenia, ale też różne płcie. Kilkadzieści lat temu motyw przyszłego (ewentualnego) macierzyństwa ujął w zgrabne scenki dramatyczne Tadeusz Różewicz (*Dzidzibobo czyli*

¹² Nawiasem mówiąc, istnieje taki poradnik, autorstwa Jadwigi FOLTYNOWICZ-MAŃKOWEJ, wydany przez Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich w Warszawie w 1971 roku, w ramach cyklu pt. *Lekarz radzi kobietom*.

miłość romantyczna czeka już pod drzwiami) i Janusz Głowacki (*Zaraz zaśniesz*). Kilka lat temu dwie dramatopisarki, *nomen omen* dwie Marie, Maria Wojtyśzko i Maria Spiss, podjęły temat macierzyństwa w swych kameralnych sztukach o podobnej do tekstów Różewicza i Głowackiego oszczędnej formie, ale oczywiście w innym nastroju emocjonalnym, warunkowanym choćby znaczną przemianą kontekstu obyczajowego. Zestawienie wspomnianych miniatur dramatycznych to cenne doświadczenie poznawcze; analiza tekstów pozwala rozważyć zakres przemian w sposobie traktowania macierzyństwa i dywagowania o nim, jakie zaszły w ostatnich kilkudziesięciu latach, pozwala również pokazać znaczne przemieszczenia w relacji między sferą publiczną a prywatną, wykazać, jak zmienia się, ujęta w dyskurs literacki, intymność człowieka. Zestawienie głosów dramatopisarzy – autorów i autorek – pozwala zarazem skonfrontować różne aspekty macierzyńskiego „powołania” kobiety, wskazując tkwiące u jego podłoża czynniki biologiczne, ideologiczne i kulturowe.

Tadeusz Różewicz, kojarzony przede wszystkim jako autor *Kartoteki*, *Pułapki*, *Białego małżeństwa* czy *Do piachu*, napisał również kilkanaście drobnych scen dramatycznych, nie tak może popularnych, ale układających się w niesłychanie dowcipny i przewrotny portret codzienności współczesnego człowieka. Wśród scenek Różewicza, pisanych cyklicznie w różnych odstępach czasu, odnaleźć można krótki dialog – rozmowę dwojga nastolatków na temat ich wspólnego dziecka. W swej miniaturze scenicznej *Dzidzibobo* czyli *miłość romantyczna czeka już pod drzwiami* pisarz przywołuje typową sytuację życiową, kiedy kobieta/dziewczyna powiadamia o ciąży swego mężczyznę/chłopaka. Ten rodzaj rozmowy, bardzo częsty jako motyw fabularny w różnych tekstach popkultury, wprowadza Różewicz do swej sztuki na podobieństwo reguł dowcipu językowego i skeczu sytuacyjnego. Ona i On reagują na początku w sposób niezwykle przewidywalny, schematyczny; bohaterowie stanowią wcielenie stereotypów zachowań mężczyzny i kobiety, skonfrontowanych z faktem poczęcia dziecka. Ona rozpoczyna rozmowę paplaniną zdrobnień, w czasie której wyobraża sobie wygląd dziecka i zachwyca się przyszłymi matczynymi pieczytami. On z kolei

na początku nie może uwierzyć i posądza dziewczynę o kłamstwo, a potem snuje makabryczne wizje bobasa-potwora, złośliwie, na przekór uniesieniu bohaterki:

ONA kochanie jestem taka szczęśliwa że mogłam się tym z tobą
podzielić
ON niby czym?
ONA że nasze bobo jest już u mnie w brzuszku
ON ty mnie stara nie strasz
ONA zobaczysz jaki będzie cudny
ON nie zobaczę
ONA jak to
ON ano nie zobaczę
ONA czego
ON dzidziusia
ONA co ty wiesz! O! będzie tyci i tłusciutki, będzie miał główkę
jak aniołek
ON będzie miał dwie główki
ONA włoski będzie miało mięciutkie
ON łysy łeb włoski rude rzadkie tłuste łeb kwadratowy
ONA pępuszek śliczny jak guziczek
ON długości łokcia i będzie mu się ciągle rozwiązywał
ONA będzie szczebiotał tak słodko
ON zacznie mówić w osiemnastym roku życia będzie bełkotał
ONA przestań
ON będzie miał oczka kaprawe i maleńkie jak szpilki polipa
w nosie szpotawą nogę zajęczą wargę będzie koprofagiem
sodomitą hermafrodytą idiotą sadystą¹³.

Dowcip słowno-sytuacyjny wynika również z absurdałnego faktu, że dwoje nastolatków, bez ogródek i z rutyną starczych przyzwyczajęń, zwraca się do siebie wzajemnie określeniami: „stary” i „stara”. Początek dialogu postaci w sztuce *Dzidzibobo...* jest zatem klarownym przykładem Różewiczowskiej frazy, w której pojawiają się pastisz i parodia różnych formułek stylistycznych potocznej

¹³ T. RÓŻEWICZ: *Dzidzibobo czyli miłość romantyczna czeka już pod drzwiami*. W: IDEM: *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*. Kraków 1975, s. 87–88.

polszczyzny, a także zabawa słowem, czyli tworzenie neologizmów oraz instrumentacji głoskowych. Na tej zasadzie skonstruowany został tytuł utworu, na takie upodobania słowotwórcze autora wskazują również kolejne wypowiedzi bohaterów, zawierające różne zbitki językowe, na przykład „tyciuteńkie tłściutkie”, „tępiers”, „tatusiem tamtusiem” czy „papatata”.

W utworze Różewicza nie chodzi jednak wyłącznie o kreację satyrycznego obrazka obyczajowego. W dialogu pojawiają się też stylizacje literackie, zapowiadające szczególny zwrot akcji. Koncept autora polega bowiem na tym, że potoczna rozmowa zmienia się gwałtownie w dyskurs autotematyczny. Kiedy bohaterka używa sentymentalnej frazy „o! ja nieszczęśliwa”, przypominającej styl melodramatycznej opowieści dla kobiet, bohater nieoczekiwanie zdobywa się na zdystansowany do sytuacji komentarz:

ON (*wydmuchuje z gumy do żucia „bańkę”, która rośnie mu w ustach, wreszcie pęka*) jak mogłaś powiedzieć „o! ja nieszczęśliwa”? zrozum że takie jedno powiedzenie niszczy wszystko niszczy ciebie mnie i ten dramat sztukę

ONA jaką sztukę ty kabotynie osesku aktorzyno

ON znów wszystko psujesz masz mówić językiem nastolatki z lat siedemdziesiątych a ty nagle używasz języka cioci zrozum dziewczyno że niszczysz całą wewnętrzną strukturę tej sztuki która opiera się nie na bzdurnych konfliktach ale wyłącznie na słowie! Zrozum! Pani Dulka nie może zaszuwać językiem Antyfony¹⁴.

Ten punkt zwrotny sytuacji decyduje oczywiście o przesłaniu sztuki, ukierunkowuje znaczenia drobnego tekstu na cały obszar uwag autotematycznych, które Różewicz wprowadza obficie w różnych partiach swych sztuk dramatycznych. *Dzidzibobo...*, opublikowane już po *Przyroście naturalnym* i *Akcje przerywanym*, jest kolejną manifestacją nieufności autora do języka, który okazuje się narzędziem zbyt połowicznym i obosiecznym. Wrażliwość i krytycyzm pisarza wobec wszelkich truizmów czy sloganów łączą

¹⁴ Ibidem, s. 89.

się z przekonaniem o trudnej do osiągnięcia adekwatności treści i formy przekazu, czyli przeżycia i jego werbalnej reprezentacji¹⁵. Bohaterowie w finale sceny dramatycznej jednogłośnie zgadzają się co prawda, że wystarczy odnaleźć/wykorzystać właściwą konwencję stylistyczną, by dobrze wyrazić konkretne, życiowe doświadczenie. Zgodnie z założeniem, że „mowa jest tym klejem kitem cementem dzięki któremu wszystko kupy się trzyma...” (s. 89). Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że słowa te mają wydźwięk mocno ironiczny. W głosach postaci bowiem, nieszczególnie wiarygodnych ze względu na kontrastowe zmiany stylu ich zachowania, ujawnia się głos autora, który montuje scenę jako zabawny, autotematyczny fragment¹⁶. Ironia wypowiedzi oraz przywołanie w dialogu różnych konwencji dramaturgicznych zdają się autorskim gestem zaradczym wobec poczucia wyczerpania się językowych i gatunkowych formuł opisu świata w literaturze, szczególnie zaś w dramacie.

Natomiast jeśli chodzi o sam problem macierzyństwa, to Różewicz traktuje tę kwestię raczej anegdotycznie, z właściwym sobie dystansem i przekorą. Uwypukla schematy reagowania mężczyzny i kobiety, wyjaskrawia ich język, który przede wszystkim ośmiesza emocje postaci, a właściwie zakleszcza tylko ich przeżycia w ramy schematycznej ekspresji słownej. Rozmowa o dziecku wydaje się jedynie pretekstem do przywołania innych kwestii, to znaczy o wiele istotniejszego dla artysty rozdźwięku między słowem a doświadczeniem. *Dzidzibobo...* jest również kolejnym w twórczości dramaturga przyczynkiem do ukazania banalnej codzienności i anonimowości bohaterów „małej stabilizacji”. Nie na darmo przecież Różewicz odnotowuje w didaskaliach na początku sztuki, że akcja toczy się w jakimś pokoju, gdzie znajdują się „jakieś »repro-

¹⁵ Zob. na przykład interpretację dramaturgii Tadeusza Różewicza w książce: G. NIZIOŁEK: *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004.

¹⁶ Na temat specyfiki dyskursu dramatycznego Tadeusza Różewicza, w którym ujawnia się w wielu aspektach podmiot autorski, pisała Ewa WĄCHOCKA w książce *Autor i dramat* (Katowice 1999) oraz Krystyna RUTA-RUTKOWSKA w artykule *Dyskurs w „Akcje przerywanym” Tadeusza Różewicza*, zamieszczonym w zbiorze: *Interpretacje dramatu: dyskurs, postać, gender*. Red. W. BAŁUCH, M. RADKIEWICZ, A. SKOŁASIŃSKA, J. ZAJĄC. Kraków 2002.

dukcje«. Jakaś tkanina »artystyczna«. Jakieś pisma ilustrowane”. W bezpiecznej, standardowej przestrzeni mieszczańskiego pokoju toczyć się mogą jedynie typowe rozmowy, pozbawione siły wyrazu i autentyczności przeżycia mówiących osób.

Zupełnie inną kameralną rozmowę między parą bohaterów buduje Janusz Głowacki w jednoaktówce *Zaraz zaśniesz* z 1980 roku¹⁷. Tym razem zasadniczy temat dialogu ukryty zostaje w półsłówkach i niedomówieniach. Ona i On, bohaterowie trzydziestoletni, wracają nocą z bankietu i podczas rozmowy przy herbatce, niejako mimochodem, podejmują kwestię planowanego usunięcia ciąży. Choć przebieg sceny dramatycznej odzwierciedla dość typowe reakcje i argumenty, uzasadniające decyzję bohaterów (na czele z zasadniczym przekonaniem, że nie jest to właściwy moment na wychowywanie dziecka, które stanie się tylko przeszkodą w realizacji planów życiowych), to jednak uderza w sztuce wyjątkowo przedmiotowy stosunek postaci do poczętego potomka. Ani razu nie wspomina się w rozmowie o dziecku; i kobieta, i mężczyzna używają jedynie bezosobowych zaimków, wskazujących zarówno płód, jak i samą decyzję jego usunięcia:

ONA Nie denerwuj się. Na jutro jestem umówiona na jedenastą, pójdę i zrobię to. Nie musisz się denerwować.

ON Wcale się nie denerwuję i wcale nie musisz tego robić.

ONA Nie bój się, zrobię. Chociaż, prawdę mówiąc, nie wiem, co by ci to przeszkadzało.

ON No więc proszę cię bardzo, możesz nie robić.

ONA Naprawdę?

ON Naprawdę... Tylko błagam cię, przestań mnie tym zanudzać.

Chcesz, to rób, nie chcesz, nie rób... O cholera!

ONA Co?

ON Nic.

ONA Wylałeś herbatę?

ON Nie martw się, wytę¹⁸.

¹⁷ J. GŁOWACKI: *Zaraz zaśniesz*. „Dialog” 1980, nr 1.

¹⁸ Ibidem, s. 66.

Nocna rozmowa postaci rozwija się wokół ewentualnych korzyści, jakie można mieć z faktu pozbycia się niechcianego potomka. Bohater snuje radosną wizję wspólnego wyjazdu na stypendium do USA, gdzie można korzystać z życia i podziwiać świat, usiłuje przekonać partnerkę, że będą „cudowną, kochającą się, wyzwoloną parą”, a ponadto — że kobieta zachowa swą urodę i niezależność od uciążliwych matczynych obowiązków. Przynajmniej na razie, bo — jak lakonicznie stwierdza mężczyzna — „Przecież możesz to mieć później — za dwa lata, za trzy. Co ci się tak spieszy?...”. Bohaterka z kolei, nieszczerze martwiąc się reakcjami ukochanego, dość osobliwie wykorzystuje sytuację, by udowodnić parterowi jego strach, nerwowość i zdrady. Tylko przez moment, na wspomnienie rad lekarza, zdaje się przejęta ewentualnym macierzyństwem, ale zaraz potem zmienia kierunek rozmowy, a serią ciętych ripost i ironicznych komentarzy „rozbraja” partnera, obnażając słabość jego charakteru. Pointa sztuki przynosi rodzaj wyciszenia sporu między bohaterami, którzy nadal, niezależnie od okoliczności, tworzyć będą neurotyczny związek. Na końcu rozmowy zasygnalizowana została jednak przewaga psychiczna kobiety, która w przeciwieństwie do bohatera spokojnie układa się do snu. Finałowe „Dobranoc, kochanie” brzmi w jej ustach jak przypieczętowanie chwilowego zwycięstwa nad mężczyzną w dobrze rozegranym pojedynku słownym.

Można traktować małą sztukę Głowackiego jako jeden z utworów na temat gier małżeńskich, utworów które autor napisał z dużą dbałością o dramaturgię kameralnego spotkania dwojga bohaterów i z dużym wyczuleniem na psychologiczne szczegóły w ukazywaniu relacji międzyludzkich¹⁹. Sposób poprowadzenia konfliktu, ujawnionego dzięki różnym sugestiom werbalnym i strategii nie-domówienia, pokazuje również problem niechcianego rodzicielstwa jako temat tabu. Nawet pomimo zdecydowanej niechęci do posiadania dziecka postaci nie mówią „otwartym tekstem”, nie nazywają rzeczy po imieniu; na podobieństwo działania w sytuacji fetyszystycznego lęku zastępują słowo „dziecko” zgrabnymi omówieniami

¹⁹ Zob. J. KOPCIŃSKI: *Gry małżeńskie, czyli nastuchiwanie Głowackiego*. W: *Dramaturgia Janusza Głowackiego — trochę teatru*. Red. J. CIECHOWICZ. Gdańsk 2013.

bądź surowo brzmiącym zaimkiem „to” — jakby dla umocnienia własnego przekonania, że cała sytuacja to tylko przejściowy kłopot, który łatwo można rozwiązać. W jakimś stopniu sztuka Głowackiego pozostaje zatem *signum temporis* swego czasu.

W PRL przy niewielkiej dostępności skutecznych środków antykoncepcyjnych i niezbyt wysokiej kulturze seksualnej Polaków, co wyłania się z rozmaitych badań socjologicznych i literatury seksuologicznej tego okresu, przerwanie ciąży traktowane było w jakimś stopniu jako forma antykoncepcji²⁰.

Sztuka Głowackiego napisana została z górą trzydzieści lat temu, kiedy aborcja nie stanowiła istotnego tematu debat publicznych, a usuwanie ciąży traktowane było jako proceder medyczny dość powszechny, co nie znaczy, że akceptowany, raczej ukrywany w zaciszu gabinetów lekarskich²¹.

Pomimo że Głowacki, ironicznie i z dystansem, nawiązuje do typowego, poniekąd modelowego zachowania dwojga ludzi, którzy zupełnie nieoczekiwanie dla siebie zmierzyć się muszą z faktem poczęcia dziecka, to jednak dramatopisarz nie powiela stereotypów związanych z wizerunkiem kobiety — przyszłej matki. Jego bohaterka niewiele ma w sobie z naturalnego instynktu kobiety, która za wszelką cenę pragnie ochronić i urodzić poczęte dziecko, wbrew opinii i postawie swego partnera. Ona ze sztuki Głowackiego traktuje ciążę jako kartę przetargową i pretekst do zyskania emocjonalnej przewagi nad swym partnerem, choćby miał to być jedynie krótki moment pocucia siły i satysfakcji. Tym samym wydaje się, że tekst dramatyczny, mimo iż nie dotyczy bezpośrednio kwestii macierzyństwa, odzwierciedla ten rodzaj przekonania społecznego, w którym podkreśla się „ewolucyjny” wymiar uczucia miłości macierzyńskiej, pojawiającej się „w miarę upływu dni spędzanych z dzieckiem”²²,

²⁰ A. CHAŁUPNIK: *Legalizacja aborcji: dwa tysiące na skrobankę*. W: *Obyczaje polskie...*, s. 181.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 182.

²² É. BADINTER: *Historia miłości macierzyńskiej...*, s. 11.

niekoniecznie zaś w momencie uświadomienia sobie biologicznego faktu zapłodnienia.

Dziecko Marii Spiss, tekst nagrodzony na konkursie dramatopisarskim podczas festiwalu Eurodrama 2003, to w pewnym sensie rewers utworu *Zaraz zaśniesz* Janusza Głowackiego. Podobnie jak w tekście Głowackiego z 1980 roku, w utworze Marii Spiss dwoje trzydziestoletnich bohaterów prowadzi zdawkową, potoczną rozmowę w kameralnej przestrzeni małego mieszkania. Są to dobrze sytuowani, zapracowani młodzi ludzie, którzy pomimo wspólnego życia kontaktują się z sobą raczej rzadko, w przelocie, i raczej dość mechanicznie wymieniają podstawowe informacje na temat spraw życia codziennego. Bohaterowie mają swe ulubione zajęcia, rozrywki i przyzwyczajenia, mają również grono bliskich znajomych, z którymi wspólnie spędzają wolny czas. A jednocześnie nie czują się szczęśliwi i spełnieni; uporządkowane, niemal zrytualizowane życie codzienne wyraźnie napawa ich poczuciem psychicznego zmęczenia.

Dialog postaci, raczej oszczędny, złożony z krótkich oznajmień, pytań i równoważników zdań, prowadzony jest w mechanicznym rytmie powtórzeń, podobnie jak życie bohaterów, precyzyjnie rozplanowane na czas pracy, popołudniowe przerwy w rodzaju kina, koncertu czy siłowni oraz na czas niedzielnego leniuchowania przed telewizorem, przy kawie i rogaliku z dżemem truskawkowym. Mimo tego uporządkowania w relacji między bohaterami panuje nastrój przygnębienia i rozczarowania, przerywany krótkimi momentami ożywienia tylko w chwilach, gdy oboje planują remont mieszkania. W dialogu dominują natomiast przemilczenia i nie-domówienia. Ona i On żyją „razem-osobno”²³; próbują co prawda rozmawiać na temat różnych potencjalnych życiowych zmian (tę potrzebę werbalizuje szczególnie kobieta), ale nie udaje im się pokonać postawy zaniechania, nie potrafią przeciwdziałać coraz większemu emocjonalnemu oddaleniu, które ich ogarnia. Można się tylko domyślać, dzięki sugestiom zawartym w lakonicznych replikach, że

²³ Nawiązuję w tym miejscu do uwag Zygmunta Baumana na temat intymnych relacji interpersonalnych w społeczeństwie ponowoczesnym, zamieszczonych w książce: Z. BAUMAN: *Razem osobno*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2003.

przyczyną takiej egzystencji postaci jest dojmujące poczucie pustki z powodu braku dziecka.

Temat dziecka nie pojawia się w rozmowie bohaterów wprost, właściwie gdyby nie tytuł sztuki, trudno byłoby jednoznacznie określić motywy zachowania postaci. W rozpoznaniu ich relacji pomaga niewątpliwie kilka istotnych, choć niesłychanie zdawkowych uwag, włączanych między słowa bardziej neutralne, które odwzorowują monotonię życia postaci. Najpierw bohaterka wspomina o potrzebie posiadania psa lub kota, potem informuje swego partnera o śmierci sąsiadki, która osierociła ośmioletnią córkę, wreszcie — jakby namawia mężczyznę do działania mającego na celu powiększenie rodziny:

ONA Jutro jest ten dzień.

ON Jutro jest poniedziałek. Wstaję o szóstej.

ONA Oboje wychodzimy wcześniej

ON Mam lunch biznesowy. Spotykam ważniaków.

ONA Ten dzień mógłby być ważny dla nas.

ON Wróć późno. Nie czekaj na mnie.

ONA Ja też. Ty poczekaj na mnie.

ON Zobaczymy się więc w następną niedzielę.

ONA Czternasty dzień.

ON Nie wiem. Nie liczę.

ONA Jeśli w przyszłym roku.

ON W przyszłym roku zostanę przeszkolony w drugim stopniu.

ONA Jeździlibyśmy częściej za miasto.

ON Wszystko za wcześniej.

ONA Może się uda. Chcę, żeby się udało.

ON Ja nie wiem, czy chcę.

ONA Z kolorowej włóczki robi się kolorowe czapeczki. Na naszym osiedlu jest taki sklep.

ON Otwierają nowe. Wszyscy chcą tu mieszkać. Zrobię kakao. Albo nie, kawę.

ONA Nie ma mleka. Wczoraj wypiliśmy ostatni karton. Nie ma kawy.

ON Połóżmy się. Trzeba przespać niedzielę.

ONA Jakie masz oczy?

ON Niebieskie?

ONA Ty masz zielone, ja mam niebieskie. A razem?

ON Tych kolorów się nie miesza.

ONA Z połączenia nic nie wynika.

ON Można spróbować²⁴.

Nie wiadomo dokładnie, czy bohaterowie nie chcą, czy nie mogą mieć dziecka. Można przypuszczać na podstawie urwanych pytań kobiety, która nieśmiało ujawnia swe kielkujące uczucia macierzyńskie, że to właśnie On ma jakieś problemy zdrowotne — choć to dane szczątkowe, niepewne. Przekaz nie jest wyraźny, głównie ze względu na formę dialogu, czyli krótkie, mało treściwe repliki postaci, i strategię niedomówienia. W zakończeniu sztuki bohaterowie rozstają się, z przekonaniem że może osobno uda im się prowadzić życie bardziej spełnione i szczęśliwsze: jej — wśród gromadki dzieci, jemu — z kolegami i koleżankami w firmie. Brak dziecka okazał się w przypadku tych osób podstawą rozpadu związku, zupełnie inaczej niż w sztuce Głowackiego, w której bohaterowie, czerpiący energię życiową z codziennych sporów, zdecydowanie nie chcą powiększenia rodziny.

Sztuka Marii Spiss, odwzorowująca styl życia w naszej współczesności, w której człowiek skazany jest na pracoholizm i uwikłany w korporacyjne zobowiązania, ilustruje jednocześnie dość głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej schemat mentalny, dotyka problemu pustki emocjonalnej, związanej z sytuacją rodziny niepełnej, z egzystencją zapatrzonych w siebie bądź pozbawionych radości posiadania dziecka ludzi-monad, którzy funkcjonują całkiem dobrze w regularnym, wygodnym rytmie dnia codziennego, ale naznaczeni są jednocześnie głębokim poczuciem braku.

Dwie wskazane przeze mnie sztuki, opublikowane w odstępstwie dwudziestu pięciu lat, stanowią w pewnym sensie klamrowe ujęcie motywu macierzyństwa, oczywiście w tym jego aspekcie, który sprowadza się do ilustrowania kameralnych konfliktów dramatycznych zbudowanych wokół problemu uczuć czy postaw, związanych z narodzinami dziecka.

²⁴ M. SPISS: *Dziecko*. W: *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2005, s. 240.

I wreszcie ostatni utwór, któremu poświęcę uwagę w tym przeglądzie tekstów dramatycznych, upubliczniających z różną intensywnością i w odmiennym zakresie wiele emocji czy doświadczeń związanych z macierzyństwem. *Macica* Marii Wojtyszko to jednoaktówka, złożona z osiemnastu scen-obrazów, opatrzonych tytułami, które układają się w przekaz różnych sytuacji i przeżyć, wynikających z ciąży głównej bohaterki dramatu. Przede wszystkim, co uderzające od początku lektury tekstu, Maria Wojtyszko komponuje swą sztukę w nawiązaniu do konwencji dramaturgii subiektywnej; już w pierwszej scenie pojawia się niejednoznaczna postać Macicy, która prowadzi rozmowę z bohaterką, na pozór jako jej sąsiadka, ale jednocześnie — jako rodzaj *alter ego*, głosu wewnętrznego, płynącego z organizmu kobiety, która odczuwa ból w czasie miesiączkowania i która nie utożsamia się w pełni z potrzebami czy ograniczeniami swego ciała. Tak przynajmniej interpretować można ironiczny dialog Wiktorii z Macicą, powtarzający się dwukrotnie w dramacie, niczym ważny *leitmotiv* życia dziewczyny/kobiety:

WIKTORIA Ty też mogłabyś być grzeczniejsza. Kim ty właściwie jesteś? Nie przypominam sobie, żebym cię zapraszała. Rozsiadasz mi się na kanapie, wyciągasz na zwierzchnia... Weź się może zajmij swoimi sprawami.

MACICA Zapraszasz mnie do siebie, wyciągasz na jakieś rozmowy, a potem udajesz, że czytasz.

WIKTORIA Nie, nie. Ja cię nie zapraszałam. Zobacz, tu mam kalendarz. Nie jest w nim napisane „spotkanie z...”. No, właśnie, jak ty masz na imię?

MACICA Udajesz. Nawet okularów nie włożyłaś.

WIKTORIA Co ci do moich okularów? Może pomyliłaś drzwi? Brzuch mnie boli. Spotkamy się innym razem, okej?²⁵

W kolejnym spotkaniu Wiktorii z Macicą jasno zarysowuje się typ konfliktu dramatycznego. Bohaterka nie odnajduje się w nowej, niespodziewanej życiowej roli. Nie umie oswoić się z „wybrykami” swego ciała, nie potrafi pogodzić się z myślą o możliwości bycia

²⁵ M. WOJTYSZKO: *Macica*. „Dialog” 2006, nr 10, s. 16. Wszystkie cytaty według tego wydania.

matką. Chwilami nawet, w poczuciu bezradności i złości, nie identyfikuje się z własną płcią, traktując ją jako niepasujący do tożsamości, narzucony i zarazem niewygodny kostium:

WIKTORIA Nie nadaję się na matkę.

MACICA Jesteś kobietą czy nie?

WIKTORIA Tak. Chyba tak. Nie wiem.

MACICA Masz pochwę, piersi, mnie. Pomożemy ci pozbierać się do kupy.

WIKTORIA I to ma być definicja kobiecości? Nie słyszałaś nigdy o facetach uwięzionych w kobiecym ciele?

MACICA Czujesz się jak mężczyzna?

WIKTORIA Nie. Raczej. Podoba mi się koleżanka z wydziału. Taka ruda. Wiesz, która?

MACICA No, ale płeć masz taką jak trzeba.

WIKTORIA Ja w ogóle nie mam płci. Nie chcę mieć płci!

MACICA Co innego myślałaś, gdy majstrowałaś dzidziusia.

WIKTORIA To był przypadek. A w ogóle, skąd ty wiesz, co ja myślę? Ty się chyba zajmujesz innymi sprawami.

MACICA Komunikuję się czasem z twoim mózgiem.

WIKTORIA Przestań urządzać histerie. Dorośnij. Powiedz sobie: będę matką, i ciesz się.

WIKTORIA Słowo „matka” do mnie nie pasuje. Mam dwadzieścia trzy lata, studiuje, pracuję, dużo czytam. Płynnie mówię w trzech językach. Nie chcę skretynieć do reszty, wpatrując się w uroczą buzię bobasa.

s. 26–27

Nie można bardziej dosadnie wyrazić jawnego sprzeciwu wobec praw biologii i norm życia społecznego, wymagających od kobiety nie tylko troski o potomka, ale również afirmacji swego powołania. Wojtyśzko tworzy bohaterkę, która dość ostentacyjnie kontestuje swą płodność i kobiecość. Pozostaje w trwałym konflikcie wewnętrznym, wynikającym ze sprzeczności między samoświadomością jednostki a regułami życia społecznego, z braku akceptacji siebie jako przyszłej matki, z pęknięcia między własnymi pragnieniami a oczekiwaniami osób towarzyszących — czy to tych spokrewnionych, czy też po prostu napotkanych na życiowej drodze.

Sztuka Marii Wojtyśzko uderza niemal równolegle w dwie sfery problemów związanych z macierzyństwem. Po pierwsze, dotyczy zagadnienia tożsamości kobiety, tożsamości chorobliwie niespójnej, kształtującej się w rozproszeniu wielu bodźców (zarówno tych *stricte* zewnętrznych, wynikających z relacji z różnymi ludźmi, jak i tych wewnętrznych, powstających w wyniku pracy wyobraźni; bohaterka prowadzi bowiem rozmowy nie tylko z realnymi osobami, ale również z istotami nierealnymi, z projekcjami własnej świadomości — ze spersonifikowaną macicą, ze zmarłym chłopakiem, z nienarodzonym synem). Po drugie, w scenach dramatycznych przywołane zostały różne, pozornie neutralne sytuacje życiowe, które wskutek ironicznego wydźwięku dialogów nabierają znaczenia oskarżeń wobec uprzedmiotowienia kobiety, traktowanej jako milczący i często bezmyślny obiekt wielu procedur medycznych czy socjotechnik wychowawczych. Najlepiej przekonują o tym dwa fragmenty utworu: *Człowiek to brzmi dumnie*, czyli scena wizyty u ginekologa, oraz *Cud narodzin*, musical, czyli obraz ze szkoły rodzenia, przedstawiający, jak przyszłe mamy, w rytm ćwiczeń oddechowych i rozluźniających, przekrzykują się informacjami na temat swoich potomków:

KOBIETA I Ja mam bloga. Są tam zdjęcia mojego bobaska. Świeżo z macicy. Zajrzyj.

KOBIETA II A ja na forum mam wykres dni płodnych i niepłodnych. Każdy może zobaczyć, kiedy poczęła się moja córunia.

KOBIETA III Ja zapisuję w dzienniku każde kopnięcie Zygmuśia. Tak go nazwiemy.

KOBIETA IV Poroziłam dwa razy. To moja ostatnia szansa.

KOBIETA V Zobacz moją kasetę ze ślubu.

KOBIETA I Zobacz wyniki moich badań.

KOBIETA II Zobacz zdjęcia z aborcji.

KOBIETA III Popatrz na dzieci koleżanek.

KOBIETA IV Nie zazdrościsz im? [...]

WIKTORIA Pójdę już. Mam masę zajęć. Chciałabym nie skretynić do końca. Wybaczcie, dojne krowy, kuchenne kury, prośne maciory. Wybaczcie. Mam naprawdę ciekawsze rzeczy do roboty.

Macica, napisana przez młodą autorkę w 2006 roku, prezentuje się jako efekt kompilacji, kilku co najmniej, współczesnych dyskursów tożsamościowych i ideologicznych. Zresztą dramatopisarka ma tego pełną świadomość, ironicznie wpisując w usta swej bohaterki następujące słowa:

Mamy kapitalizm i wszystkie stare hierarchie wartości już się przeżyły. Chciałabym zastanowić się nad czymś zupełnie innym. Na przykład feminizm, homoseksualiści, gender, tsunami, śmierć, rak i różnorodność religijna. Jak często o tym myślicie?.

s. 22

Dramat Marii Wojtyszko sceptycznie pokazuje, jak bohaterka, rzekomo niezależna, kontestująca społeczną rolę matki, a zarazem dobrze wykształcona dziewczyna, doznaje bólu i upokorzenia związanego z własną cielesnością oraz narodzinami dziecka, jak poddana zostaje (jako kobieta, zarazem pierworódka) różnym opresyjnym aktom upodrzędnienia, zarówno swego ciała, jak i swej świadomości. Utwór pokazuje również przepaść dzielącą przeżycia bohaterki i doświadczenia jej rodziców czy dziadków. Kiedy Wiktoria odwiedza swą starą babcię, słowa bohaterek padają obok siebie, niemal równolegle, emocje obu kobiet zogniskowane są wokół istotnych dla każdej z nich, ale odrębnych spraw, bez cienia empatycznego zaangażowania. Bohaterka nie odnajduje się w trudnej relacji rodzinnej, nie umie rozmawiać z ojcem i matką, choć poniekąd zazdrości swym przodkom, którzy wcześniej, w odmiennym kontekście społecznym, musieli zmierzyć się z problemami i zagrożeniami innej rangi, w sytuacji brutalnej walki politycznej o wolność Polski. Pomimo tych kontrastów między pokoleniami Wiktoria, poniekąd bezwiednie i zupełnie bezkrytycznie, powiela schemat wychowawczy, utrwalając w świadomości syna nieskalaną pamięć o bohaterstwie przodków i generując tym samym jego postawę nacjonalistyczną i ksenofobiczną. Na tym właśnie polega przewrotność tekstu Marii Wojtyszko.

Macica to sztuka manifestacyjnie odwołująca się do sporów ideologicznych, które co najmniej od dekady napędzają dyskurs publiczny Polaków i generują radykalne postawy przedstawicieli

środków skonfliktowanych pod względem światopoglądowym²⁶. Utwór nie jest jednakże wypowiedzią jednoznaczną, nie stanowi przykładu zaangażowania po którejś ze stron publicznego konfliktu. O wiele istotniejsze jest natomiast przesłanie, wpisane sugestywnie w pointę dramatu. Wiktoria, zbuntowana przeciw swemu macierzyństwu młoda kobieta, jako matka buduje późniejsze relacje z synem na zakłamaniu; podobnie jak jej mniej świadome i niewyemancypowane poprzedniczki, nie ujawnia prawdy o własnych emocjach, idealizuje swe macierzyństwo, a w konsekwencji — stwarza historię rodzinną o nieobecnym ojcu bohaterze i szlachetnych przodkach. Tym samym sztuka ujawnia, jak bardzo w każdej, także najbardziej intymnej, sferze życia rodzinnego dominują zakłamania czy wmówienia, stypizowane reakcje i zwyczajowe opinie publiczne, nawet w sytuacji, kiedy jednostka (tak jak bohaterka dramatu) deklarowała niegdyś, w młodzieńczym porywie niezależności, swój niepokorny, „niepoprawny” społecznie i politycznie światopogląd.

W sposobie poprowadzenia konfliktu dramatycznego, w strategii odsłaniania prywatności i intymności bohaterki *Macicy* tkwi bliskie feministkom założenie o zideologizowaniu każdej sfery życia prywatnego. Autorka deklaruje jednak, podobnie jak jej bohaterka:

nie jestem lesbijką ani feministką. Żadną „istką”. Jestem sobą. I to jest prawda. Ale są inni, ludzie starsi, koledzy z mojego pokolenia, którzy poglądy przeze mnie głoszone nazywają feminizmem. Tyle że ja bardzo nie lubię, kiedy na książce jest winieta „literatura kobieca”. Ja nie mówię o feministycznym widzeniu świata. Po prostu przekonałam się, kiedy zaczęłam pisać sztukę, że coraz mniej Europejek chce mieć dzieci. To wielka odpowiedzialność. Można jej nie sprostać²⁷.

Bohaterka sztuki Marii Wojtylisko wyraźnie tej roli nie sprostała.

²⁶ Znakomitym przykładem, potwierdzającym gorączkę sporów światopoglądowych wokół kwestii prokreacji i macierzyństwa, może być burzliwa dyskusja po prapremierze teatralnej *Macicy*, która odbyła się w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, w reżyserii Piotra SZCZERSKIEGO (24.03.2007). Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/40126,szczegoly.html> [dostęp: 30.09.2014].

²⁷ *Dialog macicy z mózgiem. Rozmowa z Marią Wojtylisko*. „Dialog” 2006, nr 10, s. 41.

Cztery omówione przez mnie teksty, napisane w ostatnich kilkudziesięciu latach, dotyczą jednego z aspektów macierzyństwa, czyli reakcji kobiet na ciążę/brak ciąży. Dramaty stanowią również odmienne sposoby językowej reprezentacji postaw i przeżyć bohatererek, ukazanych w relacji z innymi ludźmi, głównie zaś — w relacji z partnerem/mężem.

Tadeusz Różewicz uwypukla przede wszystkim dominację klisz językowych nad jednostkowymi emocjami postaci. Sfera prywatna bohaterów nie ujawnia się inaczej niż w artykulacji schematycznych określeń i nagromadzeniu zdrobnień, które sprowadzają rozmowę postaci do poziomu stwierdzeń banalnych, wzbudzających śmiech. To, co prywatne, wchłonięte jest zatem przez język — ten pochodzący ze zbioru skostniałych konwencji polszczyzny potocznej i literackiej.

Janusz Głowacki przedstawia konflikt damsko-męski, w którym o poczętym dziecku mówi się w kategoriach niekomunikowanego problemu, przeszkody do usunięcia, tematu tabu. Bohaterowie prowadzą dialog cięty i dynamiczny, ale robią wszystko, żeby nie ujawnić wprost, na czym polega ich bieżący, życiowy problem. Sprowadzają tym samym rozmowę o dziecku do wymiaru potyczki słownej, w której chodzi o zachowanie prywatności utożsamianej z życiem wygodnym, beztroskim i niezależnym od powinności rodzicielskich. Niedomówienia, na których opiera się sztuka, ilustrują zarówno brak umiejętności prowadzenia zasadniczej, intymnej rozmowy na temat dziecka, jak i lęk bohaterów przed nieznana, nową rolą społeczną, której musieliby sprostać.

Na podobnej strategii niedomówienia opiera swą sztukę Maria Spiss, jednak oszczędna mowa postaci dramatu tworzy inny rodzaj przekazu. Jest to bardziej nastrojowe, poniekąd liryczne niż pełne dramaturgicznych spięć, spotkanie dwojga ludzi. Bohaterowie zde-terminowani są poczuciem zawieszenia i pustki, wbrew uporządkowanemu, pospieszному rytmowi ich dnia codziennego. Nie umieją/ nie chcą rozmawiać wprost; obchodzą istotę sprawy lakonicznymi uwagami o znajomych, nieśmiałyymi sugestiami zmian w swym życiu czy wreszcie zapewnieniami, że z dala od siebie będzie się im żyło lepiej. Głęboko przeżywana samotność i poczucie niespeł-

nienia bohaterów dają o sobie znać niejako pomiędzy słowami, pod powierzchnią monotonnych fraz, za pomocą których szczególnie kobieta usiłuje podtrzymać coraz bardziej wątłą nić wzajemnego przywiązania.

Maria Wojtyśzko tworzy z kolei sztukę najbardziej „publiczną” pod względem prezentacji tematu macierzyństwa. W tym sensie, że udostępnia czytelnikowi wiele szczegółów z przeżyć kobiety oczekującej dziecka, rodzącej dziecko i wychowującej swego syna. Wszystko, co bardzo subiektywne, intymne w życiu bohaterki, wystawione zostaje na pokaz, wypowiedziane wprost w jawnym poczuciu dyskomfortu psychicznego, uwięzienia w roli matki, uzależnienia od społecznych oczekiwań. Wiktoria używa w tym celu nie tylko swojego języka, cytuje i pastiszuje różne dyskursy, by dać wyraz swemu niezadowoleniu, momentami buntowi, wielkiemu poczuciu osamotnienia — ze względu na śmierć chłopaka, z powodu braku dobrego kontaktu z rodzicami, ale także w związku z doświadczaną ciążą. Szczególnie przykre, nie tylko z powodu fizycznego bólu, są momenty badań lekarskich i sam poród, przedstawiony w dramacie jako moment nieznośnego, paraliżującego pęknięcia między umysłem bohaterki a jej ciałem.

WIKTORIA: Człowiek to nie jest kupa krwawiącego mięsa. Nawet jeśli jest kobietą. Nawet jeśli urodził się z macicą. Człowiek ma też głowę. Przede wszystkim. Gdzie jest moja głowa? Upadła i potoczyła się po posadzce umazanej krwią. Teraz ma siniaki. Co ja mówię? Przecież tu jest tak czysto, higienicznie. Przecież chodziłam do szkoły rodzenia, uczyłam się o cudzie narodzin. Człowiek to nie jest wieprzowina, cielęcina, świnina. Człowiek to brzmi dumnie. Człowiek to brzmi dumnie. Człowiek to brzmi dumnie. Jestem tylko trzciną, ale przecież myślącą. Myślącą. Oto człowiek. Ecce homo.

s. 37

* * *

Nie ulega wątpliwości, że wszystkie przywołane teksty, pomimo różnic, łączy tendencja do odsłonięcia tych mniej popularnych

w społecznym dyskursie, często przemilczanych, problemów związanych z macierzyństwem. Niezależnie, czy autorzy wyśmiewają stypizowane narracje potoczne (jak Tadeusz Różewicz), czy manifestują ułomność dyskursu intymności, brak języka, który pozwoliłby bohaterom na szczerą rozmowę o dziecku (jak Janusz Głowacki czy Maria Spiss), czy też bezpośrednio ujawniają opresyjny rodzaj doświadczeń, związanych z ciążą i porodem (jak Maria Wojtyszko) — towarzyszy im krytyczne spojrzenie na rozpowszechniony w potocznym przekonaniu „mit dobrej matki”, na rzekomą neutralność i oczywistość funkcji społecznej, którą powinna spełniać każda kobieta, na sposób ekspresji najbardziej osobistych przeżyć, które więzną gdzieś w gardle bohaterom i ujawniają się w słowach banalnych bądź zostają przemilczane. Daleko autorom dramatów współczesnych do obrazowania pozytywów i radości macierzyństwa, bo widzą w tej sferze doświadczeń kobiety przede wszystkim przestrzeń uwidocznienia konfliktów społecznych i tożsamościowych.

Zestawienie wspomnianych tekstów pokazuje również, jak poszerza się w dramaturgii współczesnej zakres upublicznienia tego, co prywatne. Zresztą niejako pod dyktando procesu przemian intymności i etyki życia osobistego we współczesnych społeczeństwach. Parafrazując na przykład słowa Anthony’ego Giddensa, dotyczące zmian w sferze zachowań i postaw seksualnych kobiety²⁸, stwierdzić można, że w starszych pokoleniach konwencje społeczne nakazywały nie mówić lub mówić niewiele na temat przykrych doświadczeń i utrapień związanych z byciem matką. Dziś ta relacja jest na ogół odwrotna, o czym przekonuje na przykład aktywność blogerek, odślanających w swych nasyconych emocjami elektronicznych zwierzeniach wszelkie najdrobniejsze szczegóły z życia prywatnego.

Omówione przeze mnie utwory wpisują się również płynnie w zestaw dramatów współczesnych, portretujących słabe strony polskiej rodziny, w której nie tak znowu rzadko zdarzają się przypadki przemocy fizycznej i/lub psychicznej. W tekstach Różewicza, Głowackiego, Spiss czy Wojtyszko nie ma co prawda zbyt drastycznych sytuacji i zachowań postaci (czego nie brakuje w dramaturgii

²⁸ Zob. A. GIDDENS: *Przemiany intymności...*, s. 20–21.

najnowszej²⁹), ale dobrze ilustrują one prawidłowość szerszej natury — poddają dość drobiazgowej wiwisekcji różne zaniechania, słabości i schematy myślowe, związane z macierzyństwem. Same w sobie stanowią również przykłady różnych ujęć tego tematu w dramacie.

Na zakończenie powtórzyć warto za Élisabeth Badinter, że „wszystko zależy od matki, od jej historii i od Historii”³⁰. W związku z tym podsumować można, że nasza współczesna kultura, pełna ekshibicjonizmu, sprzyja eksponowaniu biologicznej, cielesnej sfery doświadczeń związanych z macierzyństwem, że równouprawnienie w dyskursie dramatycznym zyskał „żywiół materialno-cielesny”, że autorzy tekstów (zwłaszcza zaś kobiety) nie wahają się sięgać po silniejsze środki wyrazu, by ukazać „krew, pot i łzy”, nierozzerwalnie związane z matczyną kondycją. Jakby w formie zadośćuczynienia za brak odpowiedniego języka, którym można oddać intymne doświadczenie macierzyństwa, jakby na przekór uwięzieniu w schemacie werbalnym, po który sięga się często wtedy, gdy trzeba stworzyć za pomocą dialogu dramatycznego dyskretną rozmowę między mężczyzną i kobietą czy pełną różnych emocji relację matki i dziecka.

²⁹ Zob. K. DUNIEC, J. KRAKOWSKA: *Performans rodzinny*. W: *Inna scena. Konstelacje rodzinne...*

³⁰ É. BADINTER: *Historia miłości macierzyńskiej...*, s. 269.

Beata Popczyk-Szczęsna

Motherhood Made Public: Dialogues on Children in Contemporary Drama

Summary

The article is a deliberation on the subject of transformations in the manner of depicting motherhood in contemporary Polish dramaturgy. The analysis includes four dramatic texts by Tadeusz Różewicz (*Dzidzibobo czyli miłość romantyczna czeka już pod drzwiami*, 1975), Janusz Głowacki (*Zaraz zaśniesz*, 1980), Maria Spiss (*Dziecko*, 2003), and Maria Wojtyśzko (*Macica*, 2006).

The juxtaposition of the above pieces — all include the motif of childbirth — allows to indicate at significant differences in presentation of motherhood, caused by a symptomatic social phenomenon — the appearance of the private and the intimate in the public discourse. The views of sociologists and culture anthropologists (such as Anthony Giddens, Zygmunt Bauman, and Małgorzata Szpakowska, among others) on motherhood as a social role, and historical and cultural conditions of the social status of a woman-mother still remain a significant context for these deliberations.

Beata Popczyk-Szczęsna

Die publik gemachte Mutterschaft d.h. die Dialoge über ein Kind im gegenwärtigen Drama

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel handelt von dem sich in der Schilderung der Mutterschaft im gegenwärtigen polnischen Drama vollziehenden Wandel. Die Analyse umfasst vier dramatische Werke: *Dzidżibobo oder romantische Liebe wartet schon vor der Tür* (1975) von Tadeusz Różewicz; *Bald schläfst du ein* (1980) von Janusz Głowacki; *Das Kind* (2003) von Maria Spiss und *Die Gebärmutter* (2006) von Maria Wojtyszko. Solch eine Auswahl der Texte, in denen ein Motiv der Geburt des Kindes auftritt, lässt aufweisen, dass die Mutterschaft in Folge eines symptomatischen gesellschaftlichen Phänomens, im öffentlichen Diskurs das Private und Intime zu besprechen, auf verschiedene Weise dargestellt wird. Einen wichtigen Kontext bilden dabei die von Soziologen und Kulturwissenschaftlern (u.a.: Anthony Giddens, Zygmunt Bauman oder Małgorzata Szpakowska) angestellten Reflexionen über die Mutterschaft als eine gesellschaftliche Rolle und über kulturgeschichtliche Bedingungen des gesellschaftlichen Status einer Frau — Mutter.